

论当代中国戏剧的电影化倾向

—

阿诺德·豪塞在《艺术社会史》中把第一次世界大战结束后的年代称之为“电影时代”，因为站立在现代科技肩头的电影艺术确乎改变了艺术一贯的完型和观赏方式，以运动的影象和复合的感官刺激开辟了单一艺术立体“触摸”新时代的格局。因此，当电影引起的艺术革命通过电影全球的流行而大行其道的时候，不管戏剧、音乐、美术和舞蹈等传统艺术样式多么不情愿，它们终究不得不接受（或曰忍受）电影艺术方式的历史洗礼，从而获求与现代主流艺术趋向相一致或接近的生存权利。

电影曾经深受戏剧影响，早期以模仿和改编舞台剧来寻求观众接纳，在电影人看来那是抹不去的“痛苦记忆”，而一旦电影看轻“传承”，建立起以镜头为元素，以蒙太奇为思维原则的影象本体构架，它给人类文明带来的冲击即是震撼性的了。也正是在这个过程中，戏剧逐步开始受到电影艺术的强力影响。

中国现代戏剧与中国现代电影几乎是在相同的时代和背景、相同的文化土壤上孕育、成长的，在激进的政党理念和特殊国情的制约下，它们不约而同选择了关注社会人生，表现生命痛苦、不满现实的现实主义道路，并在共同信仰的历史性熔铸中结成亲密联盟。这是极具声势的共谋，却又是浮面的政治意义上的联手，双方并没有在对 20 世纪纪年的深刻感触中，寻求真正艺术张力上的互动与提升，其共谋最终导致：在 20 世纪中叶，在历史的等分线上，无论中国戏剧还是中国电影都自觉地将意识形态激情视为自身的生命线，而其现代视角上的艺术本质追寻则每每被忽略不计，由此最终形成各自艺术本性的迷失。

—

当改革使中国艺术以决堤般的阵势全面复苏时，20 世纪 70-80 年代之交的中国戏剧比电影更多地承载了“拨乱反正”的政治使命，而电影则比戏剧更早地转向了关于自身本性的拷问和沉思。电影提前一拍的直接结果是：第五代取代第四代，影象本体得以确立，电影表现空间的求索“盛大开幕”。而这为随后而来的探索戏剧实验，提供了极具魅力而又可避“模仿”之嫌的参照对象、

提供了艺术形式、表现手段上全面革新，全方位“突破”的方向。

也正是在这个改写中国艺术历史的绝好时机，一些敏感而不乏睿智的戏剧家（也是电影观众）开始了悄无声息的戏剧运用“电影化”手段的尝试。这种尝试在国外并不新鲜，因为早在 20 年代中后期，对电影情有独钟的戏剧大师梅耶荷德就对已确立了独立艺术品格的电影赞赏有加，大胆提出了“戏剧与电影相结合”的口号，他在排演《森林》、《拿下欧洲》、《射击》等剧时，都曾“在戏剧演出的过程中直接穿插电影片段”（包括在舞台银幕上配合剧情放映电影、采用电影字幕的表现手法等等），而在 1926 年演出《钦差大臣》时，梅耶荷德更将电影里的特写镜头、蒙太奇用来处理一些重要场面，“这给舞台形象带来了饶有趣味的清晰性”。^①与此相应，尤金·奥尼尔、布莱希特、田纳西·威廉斯等人也都从电影艺术中吸取了大量技巧，极大地丰富了戏剧的表现力。

然而，对于 20 世纪 80 年代初的中国戏剧家而言，戏剧“电影化”的实验是石破天惊的，也是需要高度艺术智慧和创新才干的。因为十年“文革”导致民族戏剧、电影的历史中断，而西方数十年戏剧、电影艺术探索的丰富经验被禁在门外，在没有任何可参照对象的情况下，寻求复苏后的戏剧之走向，尝试借鉴电影手法，确属勇气可嘉，智慧超群。

中国当代戏剧“电影化”的探索始于军事题材的突破，其始创者是 1980 年北京军区政治部话剧团演出的《平津决战》、1980 年军委总政话剧团演出的《原子与爱情》。它们在当时较为普遍的“高调”戏剧、“观念”戏剧中，开始重视活生生的戏剧性格的塑造，力图通过蕴涵悲剧精神的英雄主义情怀，诠释一种道德崇高。它们对电影手法的借用，基本上处于不自觉的状态，与题材本身的展示性特征密切相关。《平津决战》直接在每幕（场）戏前插入电影片段，目的是帮助观众了解“平津决战”的历史背景；《原子与爱情》中，银幕的作用既体现在事件背景的解说上，也体现在诱发人物进入回忆，推出闪回镜头上。它们在空间上与戏剧叙事空间拼接在一起，虽显得有些突兀，但在当时却也不失为大胆的创新。

随后出现的《九一三事件》已更进一步把作为电影三大特征的蒙太奇纳入戏剧表现的手段。王贵作为一个锐意革新的导演艺术家，比较早地从僵化的传统写实戏剧的窠臼中挣脱出来，徜徉在“表现型”戏剧的新颖天地里。与《平

津决战》等戏的创作者不同，王贵对电影式技法的运用，带有更多的理性色彩。事实上，他是试着用现代电影的视像形式，来填补他诗情与哲理并重的写意戏剧实验的艺术手段空挡。比如，《九一三事件》时空单位众多，人物也多达几十个，如果按照旧有模式一场一景一换，舞台就变成了缤纷的“万花筒”。因此，王贵借用电影虚实结合的办法，凭着硕大的黑丝绒天幕作背景，利用灯光的暗转、道具的更换，迅速转换戏剧时空，显示了少有的蒙太奇式的流畅性、滑动感。剧中，江青和黄永胜通电话一场戏，为了凸显人物特定时刻的精神状态，增加表现力，王贵发挥投光灯的作用，在两个表演区里分别罩住通话双方，使双方的反应共时性呈现。这种类似特写的场景，通过黄永胜、吴法宪等人被突出的惶恐、紧张神态，造成了强烈的戏剧性。

初期戏剧与电影的“结盟”，多少有些小心翼翼，而且还只是局部的、个别的舞台现象，可以说，完整的、统一的“电影化”风格，在这一时期并未出现。然而，此后不久，以电影的表现方法创造舞台魅力，便成为一股势不可挡的潮流。几乎活跃在 80 年代初、中期的优秀戏剧家，都在自己着意探索的戏剧实践中，把电影作为十分重要的艺术参照系。特别是那些标榜“实验”、呼吁“打破”，多少带有表现主义、象征主义色彩的戏剧。

显然，中国当代戏剧对电影技法全面开放反映了时代的要求。

进入 80 年代，随着经济发展，社会文化生活日趋多元化，戏剧这个一向处于尊崇地位的古老艺术，一瞬间陷入了生存危机，观众大量流失，剧场门可罗雀，在痛心之余，戏剧界奋起自救，开展了“戏剧观”问题的大讨论，根本改变落后的戏剧意识，寻求戏剧表现方式的彻底革新已成共识，且迫在眉睫；另一方面，随着解放思想洪流的推进，一向封闭着的国门被打开，当代西方琳琅满目的戏剧理论和戏剧创作纷纷涌入中国，形形色色的戏剧观念相互碰撞，林林总总的戏剧流派、创作手法争奇斗艳，所有这些为苦思中国戏剧出路的戏剧家们提供了丰富而深刻的启示，使他们真正开始认识到戏剧形态具有广泛的可能性。

也正是在这样的背景下，中国戏剧的“电影化”尝试开始转向了无所顾忌的试验。高行健的《绝对信号》首先“全面开花”，实现了初级的“电影戏剧”的文本建构。王贵的《WM》、《凯旋在子夜》通过场景镜头化和视觉化，传达了电影式的观众与剧中人‘合一’的效果；刘树纲的《一个死者对生者的

访问》借助歌队、面具、鼓声、光色等，成就强烈的视听印象；刘锦云的《狗儿爷涅槃》以叠化和幻象作为丰富人物性格的手段；李龙云的《洒满月光的荒原》将戏剧时空无限度开放；而徐晓钟等人的《桑树坪纪事》刻意谋布电影式的隐喻，更将音乐、舞蹈等电影渲染手法契入每一个段落……

90年代，戏剧“电影化”与戏剧生命状态的考索结合了起来。孟京辉的《思凡》力避清晰的时空或逻辑概念，取消剧情节奏，而让纷繁的生活在限定时空自由、舒展地演示，情感片式的主观视点，赋予观众亲历其境的亲切感；刘锦云的《阮玲玉》在描述影星如泣如诉的命运悲剧时，运用了超越时空的蓬台格局，伴随穆天培和红孩儿的交谈，特写光下，是阮玲玉飘逸的身影，而讲述者始终具象地贯穿在凄婉的视觉流程中；田沁鑫的《生死场》饱蘸悲愤，将一个个场面变成了色彩、构图独异的视像转轴，变成了镜头阐释的乡野世界，行动、光影、音乐共同讲述着赵三、二里半、成业们生生死死的故事；姚远的《商鞅》与其悲剧史诗的性质一致，低沉的“钟鼎之声”、清脆的马蹄銮铃以及大雪狂风、莽原烈火熔铸了这位改革家悲怆、傲然、惨烈的生命图景，而灯亮、灯暗的快速场景切换，此起彼伏的区隔表演，将主人公坚韧、果决的秉性和时代的悲剧性栩栩如生复现在观众面前……

值得注意的是，戏剧批评界对戏剧“电影化”的探索给予了及时的理论上的支持和呼应。在“戏剧观”的大讨论和关于探索戏剧成败得失的争鸣中，虽然直接论及戏剧借鉴电影经验合理性的文章并不多，但相当多的理论家是以欣喜的心态看待涌动的戏剧革新思潮对陈腐、保守的演剧观念的历史性冲决的。

包括戏剧“电影化”尝试在内的鲜活创新激情的鼓舞，使批评界更深地去把握、发掘戏剧应有的艺术情态，从而认识到“戏剧既有不同于哲学、政治、伦理、宗教的地位、作用和职能，是不同于电影、小说、音乐、舞蹈、美术的一种艺术样式，但戏剧又与它们之间有着互相沟通、多维交叉的联系；戏剧不能同政治、经济、宗教、伦理决断关系，也不能孤立于姐妹艺术关系之外而独自生存。”^①因此，“那种只顾养家糊口或者瓜菜代贫困生活造就的是艺术的贫困局面，而今质量第一，以竞争求生存是推动我国社会生产力向前发展的强大动力，戏剧艺术创作领域也不例外，必须有高招绝技，出成果出人才，在与电影、电视录象以及其他姊妹艺术的相互吸收和竞争中发挥自己独到之处，争取生存和繁荣发展。”^②这种极富见地的思考更深、更有力地促动了戏剧视听功能

被强化的步伐，而使戏剧与电影的关系在更广泛的层面上得以加强。

二

中国当代戏剧“电影化”就具体实践而言，在以下层面展开——

首先，是以电影式的可调度时空打破传统戏剧的四堵墙（镜框式舞台），实现时空的自由转换、流动和剪辑。电影艺术不象戏剧那样在真实的时空中展开，它能把不同时空发生的故事通过剪辑组合在一起，呈现在观众面前就象是单一完整的现实一样，使其产生观影幻觉。当代探索戏剧家从电影时空的自由中，看到了传统戏剧舞台的封闭和保守，看到了这种封闭、保守对题材表现、心灵挖掘的蛮横制约，他们力图将舞台上的戏剧空间作任意延长和伸展，因此，更彻底地摧毁“三一律”的禁锢，开放时空，构建大时空的写意性舞台，并且通过剪辑实现它的顺畅流动，获取超越戏剧的梦幻性，就成为当代“电影化”戏剧目标明确的追求。

谢民的《我为什么死了》采用倒叙方式将正直、善良的青年女性范辛的悲剧故事拼接在一个完整的戏剧流程中，剧中三个段落，地点虽然都在她家，但时间却是不同的——“范辛之死”、“出狱”、“入狱前”，作者试图以追溯式形态让观众“发现”范辛丈夫——市委书记夏俊虚伪卑劣的灵魂。无疑，作者这里先得解决逆时性时间给观众造成的心理混乱和诧异，同时也要顺利地依据时间完成人物关系的即时转换。于是，谢民采用了电影场景剪辑的办法，不仅小场面拼合，而且时间上拼合——暗了的“灯光复明”，“圆舞曲”又响起，女主人公瞬间进入另一个时间，夏俊变色龙的嘴脸便一步步得到揭示。如果说，《我为什么死了》通过时间的自由控制获得了超越传统的表现力，那么，马中骏等人的《屋外有热流》则在空间上凭借童话电影般的魔力，实现了写实戏剧无法想象的空间位移。剧中，作者为了以透视灵魂的方式抨击浑浑噩噩的生活，将现实场景与回忆、梦幻场景交替运用，灵活地扩展空间，形成了一种极其自由的空间配置模式。在这里，农场勤杂工赵长康不仅能在“弟弟”、“妹妹”每个精神困扰的时间倏忽“出现”，而且能在两个人的房间随意穿墙而过，灵肉对话，如此确乎荒诞不经，却又不失为一种神奇的电影化想象。

戏剧要真正实现“电影式”的时空自由，而又不破坏观赏感受，就得在时空切换时快速剪接，以做到象布莱希特所说的那样“迅速变换场景”。它可以

采用“化入化出”形式，以电影化的速度出现在观众面前，也可以在视点上进行“互无关系的画面的突然结合”，就象阿瑟·米勒《推销员之死》24个时态场面的组接，由此能建构更完全的视觉化的效果。

当代实验戏剧的扛鼎之作《一个死者对生者的访问》在表现十年浩劫导致灵魂扭曲的悲剧本事时，以果决的切换把跨度很大的复杂时空揉为一体，打通了真实与虚幻之间的界限，制造了深邃神奇而又扑朔迷离的舞台视像。刘树纲想演示的是一个孤独的灵魂对一批怯懦、扭曲的生灵的拷问，这很奇特，而涉及时空众多，对象又各异，作者要让观众在一个视觉焦点上渐次领悟戏剧主旨，而不被频繁的换景、造境分散掉注意力，就得使时空无边界地流动起来，抹平话剧时空逻辑结构中的那些转捩点。为此，刘树纲在同一个空间里，利用扮演性的歌队，进行真实交流中的虚拟场景快速对接。在太平间里，“死了”的主人公叶肖肖一进入出事当天的回忆，歌队就戴上各种面具扮演车上乘客，于是时空即刻成了“在穿行于市区的公共汽车上”；……他捂住心口刀伤，挣扎着“下车”，歌队员摘下面具归队，场景马上又变成了唐恬恬、柳风与叶肖肖共处的“太平间”。这之后，“刑侦处”、“电话亭”、“车上”、“歌厅”、“大街一角”、“商业局管理处”……时空在不停地快速切换（其中不少是交叉剪接），剧作家根据叙述需要，几乎是随意调遣着人物，剪辑着纷繁变幻的时空，他甚至不使用“化入化出”，而硬是用电影蒙太奇手法创造出着流畅的戏剧舞台进程。聚焦人物心灵的《思凡》是以戏曲式的念白转换时空、构制情境的，这使该戏场面“边界”模糊，相反，快速变化的人物表情和行动却如一个个画框，在大张大显中，为观众所倾倒。小尼姑色空在仙桃庵里“烧香换水”的无聊，绕回廊散闷的寂寞，小和尚本无闲极而动，扑打蚊子随即“虔诚”念佛的滑稽，通过背景虚化、声情的“重心”式突出，通过虚拟性表演，实现了艺术时空瞬间的无障碍过度。如果不看演出而读剧本，该剧场景转换的舞台提示，甚至会使你以为是在读电影剧本。

相比之下，《绝对信号》、《北京大爷》、《生死场》等戏，在开放时空时就更多些“中庸”、平和的色彩，它们都是通过分割表演区，以灯光色彩、亮度的适时调控，对时空进行“化入化出”的把握，以此推进事件的发展。现代电影时空处理形式的融入，室外空间、大自然等只有电影才可能展示的东西的“引进”，解放了舞台，丰富了戏剧的表现语汇，正是由这里观众看到当代

戏剧家已经仿佛魔术师一样“无所不能”了。

其次，广泛运用特写、闪回以及叠化等电影技法，扩展戏剧的目击感召力，增强故事的阐释力和性格的揭示力。电影的基本单元是镜头，而镜头在运用形态上有特写、闪回、叠化等多种形式。戏剧的“电影化”事实上一个重要任务就是将一个个场面变成“一组组镜头”，并且采用“不同的景别”强化或弱化观众印象，从而有力地扩散剧作的思想。美国学者爱德华·茂莱认为：尤金·奥尼尔的《琼斯皇》“是在舞台上运用电影化想象的最成功范例之一”，因为它具有清晰的镜头感，它的“第二场的开场戏完全可以翻译成若干电影镜头。”比如，它以一个全景镜头开始：“平原的尽头是那座大森林。”然后化入一个中景镜头：“前景中是一片砂地，地面上稀稀落落地有几块石头和几丛矮小的灌木……”接着，又是一个摇镜头。由此可见，镜头化场景强化观剧感受，因而早已成为戏剧大家视觉创新的手段。

中国当代戏剧对场面的镜头化改造，首先是景深意识的确立，剧作家在再造环境空间时，力图通过色彩和光影勾勒出背景由远及近的立体感，层次感，形成与题材的凝重性相一致的纵深性。杨利民的《黑色的石头》展现荒蛮的三江平原一群普通石油工人的生存状态，这是痛苦与希望交织的一瞬。作者在叙述中规避了戏剧紧张集中的特性，而在几乎每一场开头，都以一个“空镜头”由远及近展开场景。比如，第一幕：“江湾里静静的夏夜”（远景）“纵横交错的江岔里，高坡上有十几栋列车式露营房。房后是一座孤零零的井架……”（中景）“呈现在舞台上的这栋列车房，从横向的剖面看，有两张上下铺的双人床，板墙上有列车式的小窗”（近景）。……这种近乎电影化的拉近“镜头”，根本突破了旧有戏剧狭隘、局促的视野，使故事凭添了几分历史的厚重。

采用高速拍摄的“慢镜头”把画面呈现的和谐感、造型的节奏美传递出来，是现代电影凸现抒情段落或关键场景的重要手段。《红高粱》“炸军车”段中，“我奶奶”带着笑容中弹倒下，“我爷爷”、“我爹”和众伙计高举土炸弹冲向军车，就是这样通过8个“慢镜头”，将灿烂生命的最后瞬间酣畅淋漓地描摹出来。电影的“慢镜头”的运用催生了当代戏剧的视界诗意，演化出一些极具经典性、悲剧性的场景。《桑树坪纪事》“豁子之死”一场戏中，腥红色的灯光下，舞蹈化的围猎老牛的慢动作，倾诉着村民们被剥夺殆尽的痛彻

和绝望，那是令人震颤的生命语汇；而《生死场》有一组“慢镜头”，对准劫难连绵的金枝，一起私奔的男人被抓了伏，受尽村民指指戳戳的她临盆了，血色天地，只见她艰难地翻转、扭动着身体，凄婉的曲调中，这个浸泡在羞耻中的少女领受着女性炼狱的煎熬。戏剧家们以舒缓的镜象节奏聚焦观众的目光，赋予对象以浓郁的抒情性，给人们留下无法磨灭的印象。

“特写”的运用，反映出当代戏剧家镜头运用的更大气魄和胆识。特写对于电影具有重要的意义，它的发展“改变了电影故事和剧本的整个风格”，因为，特写“在逼视那些隐蔽的事物时给人一种体察入微的感觉”，优秀的特写都是富有抒情味的，“它们作用于我们的心灵，而不是眼睛”。—当代戏剧有的在“戏眼”用“特写”，以突出特定场景人物命运转捩的震撼性，例如，刘锦云的《背碑人》。剧中，“狗崽子”运生怀着“脱胎换骨”的愿望，不顾大伙劝阻，下到深不可测的脊梁洞为“贫下中农”找水。在洞底，灯光投射处“出现”了苍老的四姐——一直关爱着他的苦命人，渴求远离痛苦的运生猛地投向四姐怀抱……这一场景牵动运生整个后半生的悲剧命运，因而，编导者以“特写”抽出细节加以“渲染”，凸显了人物的精神异化。在焦点时刻用“特写”，以类似于定格的“镜头”产生深刻揭示力，是另一些戏的“特写”运用法则，如王贵的《WM》。作品第一幕，集体户的哥们儿收工回到破败不堪的住处，寒冷、饥饿、绝望，严酷的社会现实并非肆意渲泄所能改变。此时，更大的灾难来了，地光闪闪中墙倒屋塌，青年们在大地震中翻滚、挣扎……一切重归平静。一个大窗框竖在了前表演区，七个瞪着惊恐、迷惘大眼睛的头颅挤在窗口，七只大张着的嘴巴，七条展开五指的高举着的手臂。紧偎在一起的青年们如石雕一般一动不动。这种具有高度象征性和表现性的“特写”，以一当十，极好地直喻了经过大劫难后，一代人对人生意义的执着思考。

当代戏剧对“特写”等“镜头”的使用，无法象电影一样在银幕上“放大”，只能在舞台美术、灯光等配合下给予特别彰显。因此，灯光等在戏剧中成为制造“特写”、“闪回”效果的重要工具。光本来就是电影幻觉的基本手段，当剧作家让舞台四周全部陷于黑暗，只照亮最重要的人和动作时，“银幕特写”的效果便产生了。在当代戏剧电影化思潮中走的较远的高行健的《绝对信号》，对此进行了全面而认真的实验。守车上两个年轻人、老年车长和车匪、黑子遭遇，所演绎的是一场善与恶的较量。剧中，人物的心灵交锋占了很

大比例，它们构成全剧最为动人的情景。被车匪利诱准备与之铤而走险盗窃的黑子，面对恋人、小号和车匪分别的劝诱，为何去何从精神彷徨。当黑子、小号、蜜蜂被眼前的事触发，回忆或幻想的闸门即将打开，编导者立即用一个暗场罩住整个舞台，接着一束色彩浓厚的深紫色顶逆光投下来，勾出人物的轮廓，追光直接打在人物丰富生动的面部。这种聚焦性的“特写”，效果十分显著。“这样在全黑的演区中，若隐若现地显出人物的半身影，深紫的光色映现在他们身上，造成了形象上的幻觉。”？《绝对信号》“用追光把人物从现实中抽出来”，制造“特写”效果，是十分自觉的“电影化”的努力，该剧导演林兆华就曾指出：“这个戏很多场面是静止的‘长镜头’。还要发挥特写镜头之长，特写是心灵的放大，引导观众把注意力集中在人的精神状态上。”－《绝对信号》在闪回、叠化的运用上也堪称精彩。编导者为了用“意识流”的镜像挖掘场上人物内心活动的秘密，往往在暗场人物追光式的“特写”后，突然让舞台灯光大亮，回忆或幻想的场景刹那间闪现出来。这种记忆的拼接在灯光和音乐的渲染下，每每感人至深。而在处理回忆场景时，编导者又不只是再现过去，他总是让演员“从角色中跳出来”，……“我当时是那样讲的”，“我当时看见她哭了……”以双重表演在回忆的场面中同时叫观众感觉到这个角色在回忆，形成电影常见的叠化镜头。？

再次，增进场景的画面感和视觉刺激力，减“说”为“演”，以电影式的高度视觉化的布景、道具特别是广泛的人物行动，构筑现代舞台“银幕式的亲切感”。

话剧是语言艺术，电影是视觉艺术，戏剧“电影化”的艺术求索导致戏剧家们把舞台魅力营造的重点更多地放在人物动作、面部表情以及环境氛围，而不是台词对白上。西方荒诞派戏剧就非常强调视觉性。贝克特“《等待戈多》里有许多片段是全靠视觉动作来造成视觉效果的”¹，而尤奈斯库《椅子》里“有许多拖得很长的无声动作片段”。自称受过电影喜剧大师们强烈影响的尤奈斯库，曾对《椅子》的导演说：“为了制造空虚（感）需要大量的手势，几乎是哑剧的表演，灯光，音响，活动的物件，开了又关，关了又开的门……所有这些能动的物件是这出戏的真正的运动，虽然你也许不认为这是运动”²。特别是在类似于“电影特写”的场景中，背景的隐去、“关系”的切断，使动作、神态替代语言而成为戏剧观众第一注视中心。

电影通常比戏剧更接近日常生活的经验，它造成的亲切感是由流动的视觉性获得的，正象人们所说的“一个画面抵得上千言万语”。当代戏剧家重视画面创造的视觉印象，因而纷纷减少“多余的语言”，而着力于戏剧情境的“色彩构图”、人物动作的肢体化表现、矛盾冲突的直观呈现。王贵的《凯旋在子夜》、《WM》是“演”的戏，而不是易卜生那种“讨论”的戏，既然是以导演为中心的“演”，就不能对舞台进行过分细致的写实性限定，而有强烈的视觉昭示性就足够了。因此，《凯旋在子夜》背景被设计为：镶嵌在天幕上的三个大小不等、红、黄、蓝的圆圈，三个分立在台口两侧和后表演区的梯式金属架，中央一高一矮两个专供表演用的小平台……单纯凸显视觉功能的环境，被赋予了无限广阔的演绎空间。无意义的装饰物象无声电影中的道具一样给视觉以强有力的刺激。《WM》为了突出布景灯光“人生多棱镜”的寓意象征性，将几片涂上氧化铝的不规则塑料瓦片随意挂在舞台高空，中间悬空倒吊着一个板凳，台上除了三个小平台，就是一付架子鼓，一个梯形鼓，一架电子琴。而在其中表现的四季变化以及没有鸡的“偷鸡”、“杀鸡”、“吃鸡”、看不见水，绳子系腰的“跳河”、全无雪花的“雪原”却清晰可见，一幕幕如影片般生动无比。

当代戏剧渲染舞台新奇的结构、“画面”，无疑是为了强化舞台视觉感受；而淡化舞台背景的色彩，则是为了强化人物表情、行动的视觉感受。《狗儿爷涅槃》黑糊糊的气氛与戏的蕴涵十分一致，戏剧家着意于狗儿爷深层心理结构的探求，因此用十六段戏对其加以视觉呈现，而环境刻画却被大幅度缩减，少到寥寥数句：“旧式砖砌门楼的剪影”，“一树桃花”，“风水坡”……高行健的《野人》干脆不要布景、不要道具，以“一条江河的上下游，城市和山乡”来敷衍性地“交代”地点，对话也被大段大段删削，整个舞台满眼是肢体动作——农民们在田间耨草、洪水中居民们转移、工匠们喊着号子上房梁、守林人与伐木人对峙、迎亲队伍……剧中老歌师和帮手击鼓打锣，以歌声述说宏阔的神话传说，配合剧情如电影胶片般一一划过。人对大自然野蛮掠夺及掠夺的悲惨后果，剧作家对未来人与自然、生灵和谐共处的呼唤、期待，都在这画格的移动中层层叠叠浮现出来。

李龙云的《撒满月光的荒原》无论从结构、表现形态，还是氛围、情绪都不是戏剧意义上的。不惟场景被“电影化”、“诗化”，情节伴着人物叙述被

交叉剪辑，而且矛盾冲突也是高度视觉化的，具有浓烈的感性刺激力量。“于大个子”那扭曲的灵魂和匪夷所思的残忍，通过舞台上呈现的他少年时在于家围子和妹妹挂灯笼那悲怆的往事，得到合理的解释；马兆新和惨遭“于大个子”蹂躏的细草在机车里的一番痛苦交流、疯狂相拥，让每个观众看到了弱小生命冲决一切的力量。套用阿瑟·米勒的话说：《撒满月光的荒原》是“不可能成为一出舞台剧的……因为它的基本元素之一是某种没有精心设计或没有理由的漂泊感，某种无定向的活动感，那显然是电影的技巧。”^②是寓言体动画的技巧。

带有明显生命寓言味道的《棋人》类似银幕“动作片”。何云清怪异的性格、司炎偏执的情绪显然都很另类。过士行剧本原作的玄思妙论、微言大义其实与剧中人物极端的心性一样费解，纯粹以哲理对话搭建理性观赏平台，显然演出时很难赢得观众的心。因此，该剧导演将其主体构架电影化，由“哲理对话的戏”改成了“行动演绎的戏”。戏一开场，何云清和四个棋友就在做“铁笼子”，有的拉铁网，有的运架子……忙忙碌碌长达几分钟，他们的身影牵动观众的视线。等对话开始了，它是含糊不清的，人们依然忙着。整个剧情进展中，棋人和伙伴多数时间在造着“铁笼子”，场上金属撞击声、焊接声、拖动声不绝于耳。为了呈示“行动”，导演甚至让与剧情毫无关联的安全检查员、消防队员上场巡视、演练。诚然，以“铁笼子”的造和毁，来象征棋人的人生境遇，是否真能“耐人寻味”值得商榷，但是，《棋人》注意到了画面与语言的平衡，能够汲取电影手法对场景进行视觉化建构，去除了雕琢感，使戏剧个性更强烈、更真实，无疑是十分可取的。

甚至那些堪称“最先锋”的戏剧，也在通过争取视觉优势，推广其先锋理念。孟京辉的《我爱rrr》被称为“20世纪末中国年轻一代的青春宣言”。由于无情节、无故事、无人物，仅由750句各种声调、音质、气性的“我爱……”贯穿始终，该剧实现了对戏剧惯常形态的历史性颠覆。这个关于出生、爱憎、世界的“朗诵组合”，本来是乏味、僵硬，极缺乏观赏性的。但由于视觉要素的广泛介入——戏剧造型的段落性摧毁，色彩、用光的跳跃性、变化性，音乐音响的落差式编配以及人物时急时缓、跨度极大的动作流程，全剧聚散着强烈的情绪感召力。

值得注意的是，伴随记录主义电影思潮的复归，戏剧视觉感的营建已开始

走出“拟视觉”的藩篱，而期求获得历史镜头、胶片带来的“原汁原味”的重现感。象戏剧大师梅耶荷德当年所做的那样，孟京辉等人也试图在人物叙述之外，获取更直观、更丰沛的有关剧情背景、时代和文化征候的揭示手段。《我爱rrr》已不满足于场景、道具的表意象征、点缀性暗示，作品以“我爱光，我爱便有了光”的念白开场，荧屏、银幕的即时性插入即刻发生了。在戏剧进程中，台上几台电视机一直荧屏闪烁，或雪花噪声，或播着相关节目，在狂欢场景中，电视里同步出现黑人歌星激情演唱的情景，气氛浓烈……。《我爱rrr》中，荧屏和银幕的“在场”，既具有历史图证的作用，也具有视觉美感、情绪表现的意义。比如，戏第一部分“不由分说”讲了“1900年世界十件大事”后，音乐低沉，舞台渐暗，此刻电视闪烁，一侧的电影银幕上缓缓滚动播映着“我爱……”的台词，犹如电影终场情形，勾起依依不舍之情；而当着第三部分，演员们在沉沉如黑夜的舞台上木然而响亮地重复“我爱光……”“我爱你……”等句子时，与之呼应，银幕上出现毛泽东会见外宾、群众在天安门举行庆祝游行、朝鲜和越南人民举行示威的记录片片段，而舞台上一支支烛火聚向银幕，在历史真实的瞬间里，在“我”诞生的一刻，每个观众都感受到洋溢着时代诗意和历史启示的美。

毋庸置疑，在“画面”的映现，视觉的运动中，当代实验戏剧家通过耗散语言、开发“特写”、规避紧凑严谨的戏剧型场景，而成功地实现了舞台电影化重塑。

三

与戏剧形态上的电影化相一致，剧场电影式梦幻的营造，也是中国当代戏剧电影化一个重要的追求。

这种追求体现在两方面。

第一，突出影象造型，建构“电影式隐喻”，以丰富的手段扩大戏剧的“梦幻化”表现语汇。影象造型作为电影本体，是电影的生命力所在，现代电影的发展，已逐步使出色绝妙的影象造型成为电影艺术家普遍的美学追求，而且，“面向未来，电影仍将制造梦幻，仍将创造神奇的影象奇观，正是在声光娱乐上，电影具有任何媒介无法比拟的优势”——每每通过影象造型，人们能够判断出卓越的电影大师和一个三流编导的真正差异。中国当代戏剧在观念转变的过程中，受到现代电影技术的启发，对戏剧现场的影象造型给予了特殊的青

睐，“真实”舞台幻觉中“不真实”却深具浓郁抒情意味的视觉造型处理，定格、停顿和静场加上舞蹈的衬托，使相当多当代话剧作品哲理和象征意味分外丰沛。《一个死者对生者的访问》、《狗儿爷涅槃》、《桑树坪记事》、《生死场》就造型而获得的凝重感，“电影式隐喻”所喷发出的艺术光芒，多种表现技艺的穿插而形成的诗学意境而言，是以往的戏剧创作所无法望其项背的，也是其独特的价值所在。

沉思“文革”后社会道德精神全面滑坡的刘树纲，在《一个死者对生者的访问》中以痛心疾首的心情勾勒了社会的冷漠。在描述英雄叶肖肖与歹徒拼死搏斗的画面里，他两次呈现了令我们汗颜的影像造型——“扒手B‘叭’地一声亮出了弹簧刀。车上乘客一声惊叫，全都涌到一个角落里屏息无声了——各种愕然、漠然的静态塑姿剪影”；而当叶肖肖身中一刀，仍与扒手扭打时，

“车上乘客各种一动不动的塑姿剪影”……舞台上的这幅群像，醒目而刺眼，它深深嵌入视觉记忆，形成触动人们灵魂的张力。如果说，这幅图景以良心的拷问让观众掂出了“正义”沉沉的份量，那么，《狗儿爷涅槃》最后，困兽般的狗儿爷亲自烧毁了象征梦想和希望的旧门楼，则以直白的悲剧景观再现了政治历史的无情。狂呼“门楼——我的门楼！”的狗儿爷掷出了火把，“一束强光，照着跪伏在门楼前的狗儿爷。”这一具有历史感的电影造像道尽了中国农民的悲哀，转瞬间便获得了永不枯竭的艺术生命。

在当代剧坛获得广泛好评的《桑树坪记事》以自如地使用极富蕴涵的“电影化隐喻”而见长。作为现代电影重要的元素，隐喻性情境由于负载了思想、哲理和启迪而为热衷探究人性、民族性的电影人所欢迎，因而也十分自然地渗入戏剧创作中。“火把”在《桑树坪记事》中隐喻着愚昧、罪恶的环境。作品第一幕第六场，麦客榆娃和小寡妇彩芳偷偷幽会，倾诉彼此的情愫，爱情的冲动让两个年轻人心潮澎湃。这时他们周围突然出现了一个闪动的光环，光环逐步缩小，骤然变成了桑树坪村民愤怒的火把。显然，封建愚昧以“火把”的围猎，迫害着善良和无辜，令人对历史延续下来的宗法制痛心疾首。剧作第二幕第七场，编导者使用了一个更令人惊骇、更具透视力的“电影化隐喻”。当

“阳疯子”李福林在人们逗引下，当众扯下陈青女的裤子，并高喊着：“我的婆姨！钱买下的！妹——子——换——下的！”时，音乐声中，一尊残破却洁白无瑕的女石雕出人意外地展现在众人面前，遥向苍穹。一条黄绫肃穆而凝重

地覆盖上去，众村民跪倒在古石雕的四周。洁白的女石雕是千百年女性性别悲剧的隐喻和象征，这女性的凄惨的祭礼，使观众再一次经受了灵魂的洗礼。

在寻求获得电影式感染力的过程中，当代戏剧家还把歌曲、音响、哑剧表演、舞蹈、幻灯片等纳入戏剧进程，使之形成视觉力量。比如，《野人》且舞且唱，浑厚而洋溢着生命的绝响；《一个死者对生者的访问》、《桑树坪纪事》中歌队一方面承担扮演的使命，另一方面以舞蹈、合唱、鼓声等构筑“电影”空间的情绪，以混合手段制造“电影配乐”般的视听效果。《思凡》刻画小和尚对“寺外世界”的向往时，通过他推开山门一瞬间，场上“表演者”们齐声发出狗叫、鸡叫、鸟叫、驴叫，渲染了他心目中世俗生活的生机和喧闹，与孤影青灯的僧院人生可谓对比分明。环境音响的音频张力，把观众直接带进了俗根未净的本无的内心世界，昭示了其一系列叛逆行为的必然性。《翠花，上酸菜》里，如约而至的“女友”们带来爆笑的疯癫，也带来《俺们东北人都是活雷锋》的快乐民谣，“俞白眉”、“齐格飞飞”、“宁财神”们令人捧腹的幽默，多半来自歌、舞、音乐制动的喜剧片情境，而非经典戏剧样式的对话。《澳门故事一二三》通过三个独角戏的连缀，演示了岁月风雨中的澳门沧桑，以及多元文化中澳门人的精神寻求。作品演出的全过程，都在舞台背景上播放着历史幻灯片，一幅幅古旧的照片呼应人物的台词和肢体语言，让观众实实在在领悟着岁月的变迁。

第二，通过回忆、幻觉、梦境等感觉、情绪的外化、现实化，中国当代戏剧创造了无声片式的“银幕情境”，开启了灵魂空间的凝重叩问，从而全面挖掘了梦幻流动的诗意。在写实主义戏剧的典范文本里，回忆、幻觉、梦境都只具有叙述的意义，而不会获得具象化，因而也就没法获得鲜活的生命感。但是，它们在电影艺术里却都是切实的、完型的，整个成为表现人物精神状态最重要的手段。正是由这里，当代戏剧家找到了更直观、更生动地勾画人物内心世界的方式。八十年代的探索戏剧几乎全都表现出“自诉”的倾向，心灵具象化、梦境浮面化，而九十年代的戏剧，蓬台被大幅度运用，回忆和幻觉通过倒叙、插叙被缝进剧情（经常是天衣无缝的），如此即形成当代戏剧舞台亦真亦幻、云蒸霞蔚的情景。

在《绝对信号》里，类似电影“画外音”的“内心的话”被多次运用。比如，蜜蜂中途上车，一下子使黑子进退两难，当他们的视线碰在一起时，黑子

内心的声音即刻响起来：“你怎么偏偏这个时候来？”；而当黑子看到大家都在注意着他，他紧张了，心虚了：“是不是都发现我了”。这些银幕上常见的“画外音”，在戏剧舞台上还原，很具阐释力。《WM》更进一步，把心灵的活动“客观”呈现在舞台上，立刻获得了类似先锋电影的那种心理分析效能。剧中，“板车”追求“将军”的女友，随后又将其无情抛弃，“将军”得知后愤怒地责问他，“板车”表面上做出玩世不恭的样子，内心其实很羞愧。于是，导演在这里打住现实时空，而浮现心理时空：一个面罩黑纱的人，走向后演区扬鞭抽打，站在中演区（原位）的“板车”应着鞭声做出各种挨鞭打后的表情、身体动作。片刻，黑面人离去，“板车”复原。显然，“黑面人”代表“板车”的道德良心。《狗儿爷涅槃》等作品在看似简单的构图中展开人与鬼的对话、肉与灵的交搏，其幻觉灵活的跳入跳出，毫不生涩，向观众投射的影像明晰、玄思深奥。

90年代中后期，戏剧幻觉、梦境的外化进入跨时空、超自然设定阶段，表现了极大的呈示自由度，这使戏剧家们能够象电影导演一样相当自如地透视心理、延展情绪和情境。《棋人》中一生痴迷棋艺的绝顶高手何云清在60岁生日这天“幡然悔悟”，劈了棋盘，决心不再下棋，记忆之中被弃的情感伤痛让他痛悔不已。此时，昔日恋人司慧端庄、热情的幻觉形象现身了。舞台上何云清的幻觉——司慧是具象的，近在咫尺，她在责问和抱怨，而云清也在说，但两人并无交流，并置就是为了挖掘人物内心的痛苦。当剧作第三幕司炎生父的“游魂”，象一束光影飘进何云清的房间，何云清不仅与“游魂”“对话”，而且对弈，这里“游魂”的“现身”又具有情节和情感转换的铺垫作用。显然，幻觉的浮现强化了剧场电影式的梦幻性，使得观众摆脱可见的视窗，而能驰骋自己的想象。于此可见，当代戏剧的梦幻写真无论从艺术还是技术上都已趋于成熟，甚至称其“炉火纯青”也不为过。

总之，在科技时代的文明氛围熏染下，电影文化对戏剧艺术正发生着愈益深远的综合性影响，正象阿瑟·米勒说的：“电影……已经……创造了一种特殊的观看生活的方式，它那快速的转换、互无联系的画面的突然结合、照相术固有的记录效果、简洁的叙事法和对无声动作的集中表现，都已不声不响地、有时则全未觉察地渗入了小说和戏剧（尤其是后者）。”?作为呼应改革、寻求创新的戏剧，中国当代戏剧以其实验性、探索性，理所当然地走在了“电影

化”的路途中，并且已经取得和正在取得一系列丰硕的成果。

毫无疑问，戏剧合理而艺术地“电影化”，代表了理念的先进和方法的超越，改变自身固有的僵化的表现范式，以行动丰富对白、强化渲染的综合化以及树立强烈的蒙太奇意识，都将使当代戏剧舞台获得新的艺术生命。甚至于，戏剧去掉“戏剧腔”、去掉“化妆”，学习著名电影演员的演技，使表演平实化、电影化，也能深刻改变当代剧场接受的效能。与此同时，戏剧家们应当清醒地认识到：尽管“电影是我们这个科学时代最有代表性的艺术”，一抛弃戏剧基本的品格，割断艺术传承，而追求所谓彻底的“电影化”，仍然是十分危险的。把电影的全部手段机械地搬到戏剧舞台上，无论怎么样眼花缭乱，戏剧都只有死路一条。因此，事实上，今天戏剧革新所面临的任务是让戏剧、电影优势互补，充分发掘、运用两者的表现优势，探究那些极具表现力的电影手法运用到戏剧情境中的可能性。当代戏剧新境界的创造，依赖戏剧、电影艺术特性、美学技法之间的融汇与平衡。对戏剧艺术家来说，就是要——既积极吸收富有阐释力的电影技巧，又不牺牲自身独特的品格，由此创造 21 世纪戏剧的新形态、新力量。或许这正是中国戏剧现代化所要攻克的重要难题之一。

〔前苏联〕A·费甫拉利斯基：《戏剧的电影化》，《外国戏剧》1981 年第 1 期

杜清源：《戏剧观念漫议》，《戏剧学习》1985 年第 3 期

— 陈颢：《把握当代戏剧变革中社会交往与信息传递的特征》，《戏剧学习》1985 年第 3 期

〔美〕爱德华·茂莱：《电影化的想象——作家和电影》，中国电影出版社 1989 年版，第 17-18 页

— 〔匈〕贝拉·巴拉兹：《电影美学》，中国电影出版社 1986 年版，第 79、46 页

黄清泽：《〈绝对信号〉的布景设计心得》，《戏剧学习》1983 年第 2

期

- 高行健、林兆华：《谈〈绝对信号〉的艺术构思》，《戏剧学习》

1983 年第 2 期

° 见〔美〕爱德华·茂莱：《电影化的想象——作家和电影》，中国电影出版社 1989 年版，第 90-96 页

〔美〕爱德华·茂莱：《电影化的想象——作家和电影》，中国电影出版社 1989 年版，第 82 页

- 周安华：《现代影视批评艺术》，中国广播电视出版社 1999 年版，第 13 页

- 〔美〕爱德华·茂莱：《电影化的想象——作家和电影》，中国电影出版社 1989 年版，第 71、38 页